جامعة الفيوم
كلية الآثار

شدت

مجلة سنوية محكّمة تصدرها كلية الآثار - جامعة الفيوم



العدد الثاني (2015م)



جامعة الفيوم – بيانات الفهرسة

شدت، ع2 (2015م) – الفيوم، مصر: جامعة الفيوم © 2015م

مجلة سنوية مُحكّمة تصدرها كلية الآثار – جامعة الفيوم

1- الآثار المصرية القديمة – دوريات 2- الآثار البيزنطية – دوريات 3- الآثار الإسلامية – دوريات 4- ترميم الآثار – دوريات

الترقيم الدولي: ISSN 2356-8704

رقم الايداع بدار الكتب المصرية: 18945

عنوان المراسلات:

جمهورية مصر العربية، محافظة الفيوم، جامعة الفيوم، كلية الآثار، الرمز البريدي 63514

البريد الالكتروني: shedt@fayoum.edu.eg

المحتوى

لوح ظفار الشاهدي: دراسة في الشكل والمضمون

محمد عبد الستار عثمان[1]

تعتبر النقوش الشاهدية نوعية مهمة من نوعيات النقوش الإسلامية، فهي إلى جانب ما تتضمنه من معلومات عن الشخص المقبور، فهي تتضمن أحياناً نصوصاً دينية دعائية، أو أدبية مهمة ترتبط بثقافة المجتمع الذي نفذت في عصره، وفي إطاره الجغرافي أيضاً؛ كما أن هذه النقوش تعكس أحياناً في حالة كتابتها بخط مجود سمات هذا الخط، ومستوى تنفيذه، وملامح أبجديته، وتصبح دراسة شكل الخط في هذه الحالة من الناحية الفنية ذات أهمية في توثيق مرحلة من مراحل تطور وتجويد الخط. وتزداد أهمية النقوش الكتابية الشاهدية عندما تتضمن معلومات نادرة عن مواضعها في البلاد التي نفذت فيها، أو التي عملت من أجلها، كما تتضمن صياغات أدبية، يكون أرقاها الشعر الموزون المقفى، وهو ما يعطى هذه النقوش أهمية أخرى باعتبارها نصوصاً شعرية موثقة على الحجر، مثل تلك التي ترد في بطون الكتب بل قد تفوق أهمية باعتبارها ترتبط بحالات فردية، وبغرض خاص مرتبط بشخصية المقبور.

واللوح[1] الشاهدي؛ موضوع هذا البحث ينطبق عليه ما سبقت الإشارة إلي حد بعيد (لوحة1). ومن المهم الإشارة إلى أن شواهد القبور التي توضع فوق القبر تدلل على المقبورين فيها، حيث تشير الدراسات المتعلقة ببعض بالمقابر العمانية، إلى أنه " *إذا كان المتوفي رجلاً يوضع حجران على كل طرف من طرفي القبر، أما قبور النساء فإنه يكون بها بروزاً إضافياً في الوسط وإذا كانت المرأة قد توفيت أثناء الولادة ويضاف حجران إضافيان عموديان أصغر حجماً إذا كان المولود ذكراً ، أما إذا كان المولود أنثى تضاف عادة ثلاثة أحجار عمودية صغيرة*"[2]. وقد جرت العادة في كثير من البلدان الإسلامية، أن يكون لقبر الرجل شاهدان؛ أحدهما عند رأسه؛ ويسمى شاهد الرأس[3]، والآخر عند القدم؛ يسمى شاهد القدم. وتتضمن نقوش شاهد الرأس غالباً: اسم المقبور، وتاريخ وفاته، وبعض العبارات الدينية كالشهادة والرسالة المحمدية أما شاهد القدم فيتضمن في الغالب عبارات دينية أو أبيات شعرية تسجل دعاء للمقبور، أو توثق لمحامده أو غير ذلك. والشاهد موضوع البحث من هذه النوعية الأخيرة. وقد عثر على هذا الشاهد في أطلال مدينة ظفار بسلطنة عمان، والتي تعرف حالياً بالبليد، وقد عثر عليه تحديداً في أرضية "مسجد حارة" يقع في وسط البليد، ويذكر كوستا Costa أنه "*ربما ترك اللصوص هذه اللوحة الحجرية لأنها قد تكسرت إلى قطعتين*"[4].

وهذا الشاهد يبلغ قياسه 90 سم ارتفاعاً، وعرضه عند الوسط 58 سم، وسمكه 8 سم، ويلاحظ أن

[1] كلية الآداب – جامعة سوهاج (مصر)

الشاهد من أعلى يأخذ هيئة العقد المدبب، وهذا الشكل متعارف عليه في عمان حيث يوجد عديد من شواهد القبور بهذه الهيئة في مقابر صلالة ومرباط وغيرها،[5] كما توجد أمثلة مشابهة في كثير من بلاد العالم الإسلامية الأخرى باعتبار هذا الشكل من الأشكال الشائعة لشواهد القبور. وقد زخرفت المنطقة التي على هيئة العقد بزخارف نباتية عبارة عن ورقة نباتية مركبة ثلاثية الفصوص لها إطاران متداخلان وبوسطها ورقة صغيرة لوزية ذات برعمين في الجانبين وهذه الشكل الزخرفي الورقي عرف في القرن السادس الهجري وانتشر انتشارا واسعا في القرن السابع الهجري وما تلاه[6]، وهذه الزخرفة النباتية مع ملامح وسمات رسم حروف النقش الكتابي تعتبر من القرائن التي يمكن الاعتماد عليها في تاريخ هذا الشاهد بالقرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي.

ونقش النقوش الكتابية على شواهد القبور للتعريف بالمقبور عرفت في الإسلام منذ عهد النبي ﷺ فقد ورد في المصادر أن قبر أم حبيبة زوج النبي ﷺ ، ورضيه الله عنها كان قبرها عليه حجر منقوش مكتوب فيه؛ "قبر أم حبيبة بنت صخر بن حرب" [7]. وقد تضمن الشاهد بالإضافة إلى الزخرفة التي ترخرف قمته التي على هيئة عقد مدبب، نصاً شعرياً في ستة أسطر عبارة عن ثلاثة أبيات من الشعر كل بيت من شطرين، وكل شطر نقش نصُّه في سطر . والنص كتب بخط الثلث المحفور حفرا بارزاً ساعد على وضوح النص، وسهولة قراءته، كما أن هذه الطريقة في النقش أضافت بعدا جماليًا له.

قراءة نص الشاهد

نشر كوستا قراءة لهذا الشاهد في كتابه مساجد عمان كما يلي:

1- عاونت في بيت الرب وسط ظفار.

2- والرب من أوصى بحق الجار.

3- قد صير غدر به بيته وجاره.

4- خنعى لرب راحم غفار.

5- أو ليس واسع كل شئ رحمة.

6- فعلام تخش من عذاب النار[8].

وبمراجعة هذه القراءة مع نص اللوح الشاهدي في اللوحتين المنشورتين له في نفس الكتاب[9]، واللوحة رقم(1) في هذا البحث يمكننا أن نستنتج التالي:

1- أن قراءة نص الشاهد التي نشرها كوستا لم يتنبه إلى أن النص نص شعري. كما أن هذه القراءة المطروحة تكشف عن بعد كبير عن معرفة اللغة العربية رسماً ونحواً وصرفاً.

2- أن القراءة بها أخطاء واضحة في البيتين الأول والثاني يمكن رصدها على النحو التالي:

أ- في السطر الأول الذي يمثل الشطر الأول من البيت الأول توجد أخطاء في قراءة الكلمات.

1- عاونت وصحتها جاورت .

2- لا توجد في النص كلمة "في" ولا يُعرف من أين أتي بها قارئ النص.

ب- في السطر الثاني الذي يمثل الشطر الثاني من البيت الأول قرئت كلمة "من" وصحتها قد.

ج- السطر الثالث الذي يمثل الشطر الأول من البيت الثاني به أخطاء عدة في القراءة، فقد جاءت القراءة " قد صبر غدر به بيته وجاره" والصحيح " قد صرت جار له بيت ودار" وواضح أن الأخطاء وردت في قراءة كلمات لم ترد في النص مثل "غدر به" كما أضاف تاء منتهية إلى كلمة بيت وكلمة جار وهما في الحقيقة عنصران زخرفيان كل منهما هيئة دائرة ملامستان لكل من الكلمتين.

د-أما السطر الرابع والذي يمثل الشطر الثاني من البيت الثاني بقراءة خاطئة لكلمة " فنفي" المخففة همزتها للضرورة الشِّعْرية، فقرئت "خنعي" (؟!).

أما قراءة بقية النص في السطرين الخامس والسادس واللذان يمثلان البيت الثالث فصحيحة. وتكشف هذه الأخطاء في قراءة النقش عن عدة أمور مهمة تتعلق بمنهجية قراءة النقوش الكتابية العربية الإسلامية وبخاصة ما كان منها منظومًا، وزنًا وقافية. ذلك أن إدراك صياغة النقش شعرًا تساعد من يحاول أن يقرأ النص مساعدة طيبة، فعلى سبيل المثال وتطبيقًا على هذا النقش كانت هذه المعرفة موجهة إلى إدراك أن قافية النقش "رائية" أي منتهية براء، وهذا كان يمكن أن يوجه إلى تجنب خطأ قراءة كلمة "جارة" في نهاية السطر الثالث وأن صحيحها "جار" وأن ما اعتبر تاء منتهية مفردة ما هو إلا عنصر زخرفي على هيئة دائرة. كما أن معرفة القارئ بالبحر الشعري في إطار علم العروض كان ليوجه القارئ إلى مراجعة قراءته في إطار الوزن وتفعيلات الصياغة الشعرية التي من بحر الكامل (مقطوع الضرب) وهذه المعرفة كانت لتوجه القارئ إلى إدراك مخالفة قراءته وعدم توافقها مع "الصيغة العروضية الشعرية للنقش. بخاصة فيما يتعلق بقراءته للبيت الثاني "في السطرين الثالث والرابع".

القراءة الصحيحة للنقش

تمت مراجعة القراءة التي نشرها كوستا، وتبين أنها تحتاج إلى مراجعة ترتب عليها فهم غير صحيح، وأيضاً لمضمون النقش كما سيتضح وهذه المراجعة استوجبت تفريغ النقش[10]. بأكثر من صورة (أشكال 1، أ، ب، حـ)، كما استوجبت طرح أكثر من قراءة للكلمة الأولى في السطر الرابع (الشطر الثاني من البيت الثاني) في إطار الالتزام بالاستفادة من الوزن الشعري، وسياق النص ومعناه، وكذلك البعد اللغوي. ودار النقاش حول قراءة الكلمة "فنفى" بالهمزة المخففة فيكون أصل الكلمة بعيدًا عن الضرورة الشعرية "فنفئ" بمعنى نرجع إلى الله، أو تكون القراءة "فتقي" من التقوى التي هي بمثابة الشرط الذي يؤدي إلى كسب رحمة الله التي تسع كل شيء وتجنب عذابه. سيما وأن النص الشعري يحتمل أن يكون متضمنا يعني إحدى الآيتين الكريمتين: ﴿الَّذِينَ يَحْمِلُونَ الْعَرْشَ وَمَنْ حَوْلَهُ يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَيُؤْمِنُونَ بِهِ وَيَسْتَغْفِرُونَ لِلَّذِينَ آمَنُوا رَبَّنَا وَسِعْتَ كُلَّ شَيْءٍ رَحْمَةً وَعِلْمًا فَاغْفِرْ لِلَّذِينَ تَابُوا وَاتَّبَعُوا سَبِيلَكَ وَقِهِمْ عَذَابَ الْجَحِيمِ (7)﴾[11] ، أما الآية

الأخرى فنصها: ﴿وَاكْتُبْ لَنَا فِي هَذِهِ الدُّنْيَا حَسَنَةً وَفِي الْآخِرَةِ إِنَّا هُدْنَا إِلَيْكَ قَالَ عَذَابِي أُصِيبُ بِهِ مَنْ أَشَاءُ وَرَحْمَتِي وَسِعَتْ كُلَّ شَيْءٍ فَسَأَكْتُبُهَا لِلَّذِينَ يَتَّقُونَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَالَّذِينَ هُم بِآيَاتِنَا يُؤْمِنُونَ (156)﴾[12].

وكان الترجيح لقراءة الكلمة "فنفى" بمعنى نرجع لأن الكلمة تستخدم مع حرف الجر لـ وإلى، أما كلمة "فتقى" لا يستخدم معها أو مع جذرها حرف جر في الغالب، وإن استُخدم فيكون حرف الجر من. ولما كان حرف الجر في كلمة "لرب" التالية في النص للكلمة موضوع النقاش فإن قراءتها "فنفى" أصح في إطار هذا الترجيح اللغوي، وبخاصة وأن المعنى يتفق أيضًا والسياق الذي يعني العودة إلى الله والتوبة إليه كشرط للحصول على رحمته التي تسع كل شيء وتجنب عذابه. وزاد من هذا الترجيح دعمًا أن القراءة الأخرى لا تتفق مع البعد اللغوي المرتبط باستخدام حروف الجر التي سبقت الإشارة إليها، كما أن كلمة "فتقى" رغم أنها لا تخالف الوزن الشعري من الناحية العروضية إلا أنها ثقيلة النطق في إطار المعيار اللغوي أيضًا[13]. وفي إطار منهجية القراءة من المهم الإشارة إلى أن المعرفة بالقرآن الكريم؛ ونعنى آياته وتفسيره من العوامل المهمة في المساعدة في الوصول إلى قراءة سليمة لنقش يتضمن معنى من معانيه كما في هذا النقش، الذي تضمن الإشارة إلى رحمة الله التي تسع كل شيء، وأن العودة إليه والتوبة تبعد العبد من عذاب الله. فقد كان لهذه المعرفة دورها الواضح في قراءة الكلمة الأولى من الشطر الثاني من البيت الثاني في السطر الرابع وترجيح قراءتها "فنفى" وتصحيح القراءة التي نشرها كوستا والبعيدة عن سياق النص تماما معنى ولغة وشعرًا.

وفي ضوء ما سبق أمكن الوصول للقراءة النهائية الصحيحة على النحو التالي:

السطر الأول: " جَاوَرْتُ بَيْتَ الرَّبِّ وَسْطَ ظَفَار".

السطر الثاني: " والرَّبُّ قَدْ أَوْصَى بِحَقِّ الجار".

السطر الثالث: "قَدْ صِرتَ جارُ [14] له بَيْت ودَار".

السطر الرابع: " فَنفى [15] لِرَبِّ رَاحِمٍ غفَّارْ

السطر الخامس "أولَيْسَ وَاسِعُ كل شَيءْ رَحْمَةً.

السطر السادس "فَعَلَامَ نَخْشَى [16] مِنْ عَذَابِ النَّار.

دراسة النقش من ناحية الشكل

بعد القراءة النهائية للنقش وتصحيح القراءة السابقة التي نشرها كوستا، ووصف ما بالشاهد من زخارف تجب الإشارة إلى أن هذا النقش نفذ بطريقة الحفر البارز وهي أصعب تنفيذًا من الحفر الغائر، كما أنها تساعد من الناحية البصرية على وضوح النقش لقارئه، وجمال شكله[17]. وقد نقش النص داخل إطار ثلاثة من جوانبه، الأعلى والجانبيان متساوية العرض، وتنتسق في ذلك جماليا مع إطار القطاع العلوي من الشاهد الذي على هيئة العقد المدبب، أما الجانب السفلي فيحدده مستوى أرضية النقش الغائرة عن مستوى بروز حروف النقش وكلماته. والنقش نفذه الحفار في ستة أسطر ضمن كل سطر فيها شطراً

من أشطار الأبيات الشعرية الثلاثة التي تمثل النص. وهو تقسيم يتفق والصياغة الشعرية، ويساعد على قراءتها بعيداً عن أي خلط قد يحدث لو جاء النقش متتابع الكلمات والأبيات دون مراعاة إبراز التشطير لتسهيل القراءة للنص[18]، وقد ساعد هذا الأسلوب أيضاً في التعامل مع المساحة المتاحة لكل شطر باعتبار أن حروف كلماته ووزنها متقاربة تقاربا يتناسب مع المساحات المتساوية المتاحة لكل سطر.

رسم الحروف والكلمات:

أولاً: رسم الحروف

رسم الحروف يشكل في النهاية رسم الكلمات ومن ثم تبدأ بدراسة رسم الحروف. (شكل 1 ، أ ، ب حـ).

حرف الألف:

يلاحظ في رسم حرف الألف في بعض الكلمات وكذلك طوالع بعض الحروف الأخرى أنها تتقاطع مع حروف الكلمات التي فوقها أو التي في مستوى الحروف مثل ما في كلمات جاورت، الرب، ظفار (في طالع الظاء)، في السطر الأول، وكلمات أوصى ، وطالع حرف اللّام في كلمة الجار في السطر الثاني، وكلمة دار في السطر الثالث، وكلمة غفار في السطر الرابع، وحرف اللام في كلمة كل في السطر الخامس، وكلمة النار في السطر السادس والأخير. أما من ناحية أسلوب رسم الحرف نفسه نلاحظ عدم وجود ترويس كما جرت العادة في خط الثلث، كما يلاحظ رسم الحرف بهيئة مستقيمة ومطلقة في الطرف السلفي[19]، والحرف ليس بالطويل ولا بالقصير[20].

حرف الباء وأختها التاء:

الباء شكل مركب من خطين: منتصب ومنسطح ويلاحظ أن منسطحها رسم بالهيئة الموقوفة، ونلحظ ذلك في تاء كلمة جاورت وباء كلمة الرب في السطر الأول، وباء كلمة الرب في السطر الثاني، وتاء كلمة صرت ، وتاء كلمة بيت في السطر الثالث، وباء كلمة الرب في السطر الرابع، وباء كلمة عذاب في السطر الأخير.

حرف الجيم وأخواتها:

يتركب حرف الجيم من خطين منكب أو منسطح ونصف دائرة ونصف الدائرة يقصد به جبهة الحرف والمنسطح ما هو في مستوى "خط التسيطر"[21]، وقد وردت حروف الحاء وأخواتها مركبة مبتدئة أو وسطية، ولم تأت مفردة. وقد رسمت المبتدئة المركبة بالهيئة الملوزة [22]، مثل ما ورد في جيم جاورت في السطر الأول وجار في السطر الثالث وحاء كلمة راحم في السطر الرابع أما في الكلمات التي جاءت فيها الحروف مركبة في الوسط مثل كلمتي بحق والجار في السطر الثاني، ونخشى في السطر الأخير، فإن الخط المنسطح من الحرف يتلاقى مع الخط المنكب في هيئة مدببة مستدقة، كما في كلمات بحق في السطر الثاني، ونخشى في السطر الأخير.

حرف الدال وأختها (الذال):

ورد حرف الدال بالهيئة المفردة المبتدأ في كلمة دار، كما ورد. حرف الدال والـذال فـي النقش مركباً منتهياً أو وسطياً، ورسم في الحالتين بهيئة متشابهة، ولم يدخلها الترويس التي قد يدخل على الدال في خط الثلث -كما سبقت الإشارة- ويلاحظ أن حرف الدال رسم بالهيئة المجموعة المركبة [23] في كلمة قد في السطر الثاني، وكلمة قد في السطر الثالث وكلمة عذاب رسم حرف الذال بنفس الهيئة.

حرف الراء:

الراء شكل مركب من خط مقوس، وترسم بهيئات مختلفة ويلاحظ أن الخطاط في هذا النقش قد رسمها بالهيئة المركبة المُدْغمَة [24]، كما جاءت بالهيئة المفردة المدغمة أيضا فقد وردت الـراء مركبة وسطية في كلمة الرب في السطر الثاني، وصرت في السطر الثالث، والرب في السطر الرابع كما وردت مفردة مبتدئة في كلمة راحم في السطر الرابع، ورحمة في السطر الخامس، كمـا وردت الـراء وسطية مفردة في كلمة جاورت ومنتهية مفردة في كلمات ظفار بالسطر الأول، والجار في السطر الثاني، وجار في السطر الثالث، وغفار في السطر الرابع، والنار في السطر الأخير ويكشف هذا الحصر عن أنّ خطّاط هذا النقش رسم الراء بالهيئة المدغمة في كل الكلمات التي بها راء سواء كانت مفردة أو مركبة وسطية أو مبتدئة أو منتهية وهكذا يتضح أن رسم حرف الراء بهذه الهيئة دون غيرها يعتبر مـن الملامـح الخطيـة المميزة في رسم الحروف بهذا النقش.

حرف السين وأختها:

حرف السين مركب مكون من خمسة خطوط مُنتصِبْ، ومقوس ومنتصِبْ، ومقـوس، ومنتصـب[25]، وقد رسمت السين والشين في هذا النقش مركبة وسطية في بعض الكلمات مثل كلمة وسـط فـي السـطر الأول، وكلمة نخشى في السطر الأخير، كما جاءت مركبة منتهية محققة مظهرة في كلمة لـيس بالسـطر الخامس، كما جاءت مبتدئة مركبة في كلمة شئ في السطر الخامس. ويلاحظ أن أسنان حرف السين تأخذ الهيئة المثلثة نتيجة تدريج السنن من الأكثر ارتفاعاً إلى الأقل، ونلحظ ذلك في سين كلمة وسـط بالسـطر الأول، وليس في السطر الرابع، كما رسم الخطاط سين حرف السين متساوية في كلمة واسع في السـطر الخامس، وكلمة شيئ في السطر الخامس، وكلمة نخشى في السطر الأخير وإن كانت السّنة الأخيـرة فـي كلمة شئ جاءت منخفضة قليلا عن سابقتيها بسبب وصلها بحرف الياء.

حرف الصاد:

حرف الصاد شكل مركب من ثلاثة خطوط مقوس ومنسطح ومقوس[26]، وقد ودت حرف الصـاد بالهيئة المبتدئة المركبة في كلمة صرت في السطر الثالث وبالهيئة الوسطية المركبة في أوصى وهي غير متصلة بما سبقها، وتبدو كالمبتدئة المركبة، ورسمت بهيئة مقاربة للتلويز، وسمة التلويز ظاهرة في رسـم

كثير من الحروف في هذا النقش – كما أوضح التوصيف.

حرف الطاء وأختها:

حرف الطاء شكل مركب من ثلاثة خطوط منتصب ومقوس[27] ومنسطح، والمنتصب يكون كـالألف من خطه في الانتصاب والطول ويلاحظ أن منتصبها في النقش غير مروس موقوف كما في كلمتي وسط، وظفار بالسطر الأول كما أن مقوسها يأخذ الهيئة اللوزية.

حرف العين وأختها:

حرف العين إما أن يكون في الكلمة متصلا بما قبله ويأتي على نوعين، بلوزة ومركبـة[28]، وقـد ورد الحرف بهذه الهيئة في كلمات غفار بالسطر الرابع، وكلمة عذاب في السطر الأخيـر كمـا جـاءت مركبة وسطية في كلمة عَلام المتصلة بالفاء في السطر الأخير، وجاءت مركبة منتهية في كلمة واسع فـي السطر الخامس وفي هاتين الكلمتين الأخيرتين رسمت العين بالهيئة المربعة وبياضها فـي هيئـة لوزيـة ظاهرة غير مطموسة ، وإظهار بياض الحروف سمة سائدة في حروف هذا النقش بصـفة عامـة. ومـن الملاحظ أن تقويس حرف العين في كلمة واسع مرسل بهيئة يبدو معها أن هذا الإرسال جاء لملئ الفـراغ في هذه المساحة من أرضية النقش.

حرف الفاء:

حرف الفاء مركب من أربعة خطوط منكب ومستلق ومنتصب ومنسطح[29]، وقد ورد حرف الفـاء في النقش مركباً مبتدئاً كما في الكلمات فنفي بالسطر الرابع، فعلام في السطر الأخير، كما جـاء مركبـاً وسطياً متصلاً كما في كلمة غفار في السطر الرابع. ويلاحظ أن الخطاط أوضح منتصب الحـروف فـي الفاء المبتدئة المركبة، كما في كلمة فنفي ، فعلام، ورسمها بالهيئة اللوزية في كلمـة غفـار ولـم يظهـر منتصبها في هذه الكلمة باعتبارها مركبة متصلة.

حرف القاف:

حرف القاف شكل مركب من ثلاثة خطوط، منكب ومستلق ومقوس كما يقول ابن مقلة، لكن ابـن عبد السلام يقول إنه مركب من أربعة خطوط رأسها كرأس الفاء[30]، ويلاحظ أن خطاط النقش قـد رسـم حرف القاف بهيئة مشابهة لهيئة رسمه لحرف الفاء الذي سبقت الإشارة إليها، ونلحظ ذلك في رسم كلمتـي قد في السطر الثاني والسطر الثالث. وورد حرف القاف مركباً منتهياً في كلمة "بحق" المتصلة بها حـرف الجر "الباء" ويلاحظ أنها تخلو من الخط المنتصب فهي من منكب ومستلق ومقوس موقوف كعـادة رسـم الخطّاط للحروف المنتهية بكلمات النقش وفي إطار ذلك يتضح أن ما ذكره كل من ابن مقلة وابـن عبـد السلام مطبقًا في النقش تطبيقًا حرفيًا مما يدل على إدراكه لأصول رسم حروف الثلث ومعرفته لها.

حرف الكاف:

حرف الكاف مركب من أربعة خطوط منكب ومنسطح ومنتصب ومنسطح[31]، وقد ورد حرف الكاف في النقش في كلمة كل في السطر الخامس، وجاء بهيئة مبتدئة مركبة مبسوطة.

حرف اللام:

حرف اللام شكل مركب من خطين منتصب ومنسطح [32]، وورد حرف اللام مركبًا وسطيًا متصلاً في كلمات الرب في السطر الأول والثاني والجار في السطر الثاني ولرب، كما جاء مبتدئًا مركبًا في كلمة ليس بالسطر الخامس ومركباً منتهياً في كلمة كل في السطر الخامس. ويلاحظ خلو منتصبها من الترويس كما هي سمة طوالع الحروف الأخرى في هذا النقش ورسمتْ نهاية منتصبها أيضًا بالشكل الموقوف وهي سمة بارزة أيضًا في رسم نهايات طوالع الحروف في هذا النقش ويلاحظ أن رسم اللام المنتهية جاء بالهيئة المجموعة وإن كان تقويرها محددًا في مساحته بسبب ظروف المساحة المتاحة لرسم الحرف في إطار علاقته بحرف الألف في كلمة النار بالسطر الأخير. ويلاحظ أن منتصب حرف اللام في كلمة له في السطر الثالث قصير لظروف المساحة المتاحة أيضًا.

حرف الميم:

جاء حرف الميم في كلمات النقش بالهيئة المركبة المبتدئة كما في كلمة "من" في السطر الأخير، وجاءت بالهيئة المركبة الوسطية في كلمة رحمة بالسطر الخامس، وجاء بالهيئة المركبة المنتهية في كلمة راحم في السطر الرابع، وبالهيئة المفردة المنتهية في كلمة فعلام في السطر الأخير المتصلة بالفاء. وقد أبرز الخطاط في جميع هيئات رسم الحروف بياض الحرف وعدم طمسه، كما يلاحظ أن الميم المنتهية سواء كانت متصلة أو مفردة رسمت بالهيئة المسبلة، ويلاحظ امتداد إسبال ميم كلمة راحم واضح لوجود مساحة أراد أن يملأها الخطاط بهذا الإسبال المحقق الواضح، وهو عكس ما تم في ميم كلمة فعلام المتصلة بالفاء في السطر الأخير حيث يلاحظ أن إسباله لم يكن بنفس الصورة في كلمة راحم، في السطر الرابع، ويرجع ذلك لظروف المساحة المتاحة، وهو ما يعنى أن المساحة كان لها تأثير في تصرف الخطاط في رسم الحروف أحياناً، وقد لاحظنا ذلك في طوالع بعض الحروف من حيث طولها أو قصرها ومن حيث وقفها، كما نلاحظه في إسبال حرم الميم المفردة. وهو ما يعني بتعبير آخر أن الخطاط وظف سمات هيئة رسم الحرف توظيفًا متوافقًا ومتماهيًا مع المساحة التي ينقش عليها ومع طريقته في توزيع كلمات النقش في سطوره.

حرف النون:

حرف النون شكل مركب من خط مقوس هو نصف الدائرة [33]، وقد ورد حرف النون وسطيًا مركبًا معجمًا في كلمات فنفي في السطر الرابع وكلمة النار في السطر الأخير كما جاء مركبًا منتهيًا

مدغما في كلمة من، وإدغام حرف النون يؤكد اتجاه الخطاط إلى رسم الحروف بالهيئة المدغمة حيث رسم أيضا كل حروف الراء في كلمات النقش بنقش هذه الهيئة المدغمة، وهي سمة واضحة من سمات خط هذا النقش

حرف الهاء:

الهاء حرف مركب من ثلاثة خطوط منكب ومُنْتصب ومقوس[34]، وقد ورد حرف الهاء في النقش مرسوماً بالهيئة المركبة المنتهية في كلمة له في السطر الثالث، كما جاءت تاء كلمة رحمة في السطر الخامس بنفس رسم الهاء المنتهية المركبة، فهي في أصلها تاء لكنها ترسم بهيئة الهاء. ورسمت الهاء بالهيئة المردوفة في هذه الكلمة مع تدبيب ظاهر في رأس الحرف، وهي صورة تتماهى مع الهيئة اللوزية التي صاغت كثير من حروف النقش التي رسمت بهذه الهيئة، كما أن هذا التدبيب امتد إلى أعلى في هيئة منتصبة ظاهرة لتشغل المساحة المتاحة في أرضية النقش أعلاه. وهو تصرف بالإضافة إلى أن شغل المساحة المذكورة، فإنه قد أضاف جمالاً لهيئة الحروف عما لو كانت تركت المساحة خالية، أو ملئت بدوائر زخرفية كما جاء في نهاية السطر الثالث.

حرف اللام ألف:

جاء حرف اللام ألف مركباً في كلمة "فعلام" المتصلة بالفاء في السطر الأخير وقد رسم الحرف بالهيئة الملقاطية المحققة في هيئة تشبه مثيلتها المفردة المحققة وبرع الخطاط في وصلها بالحرف السابق لها وهو حرف العين فجاء رسمها مميزًا.

حرف الياء:

حرف الياء مركب من ثلاثة خطوط مستلق، ومنكب، ومقوس. وقد ورد حرف الياء في النقش بالهيئة المركبة المنتهية المجموعة في كلمة أوصى بالسطر الثاني، وكذلك كلمة فنفى في السطر الرابع وكلمة شئ في السطر الخامس. وإن كان الخطاط قد مد نهاية الياء في هذه الكلمة إلى أعلا ليملأ المساحة فوق الحرف، وهو عكس ما فعله في كلمة نخشى حيث رسمها بهيئة موقوفة النهاية بسبب شغل المساحة بحرف النون في كلمة من التي بعد كلمة نخشى.

ثانيًا رسم الكلمات:

جاء رسم الكلمات أحياناً بصورة التركيب، والتركيب إما أن يكون من خلال تركيب حروف في الكلمة على بعض حروفها الأخرى، كما في كلمتي جاورت، وظفار، في السطر الأول، وكلمة غفار في السطر الرابع، أو تركيب بعض حروف الكلمة على حروف كلمة أخرى مثل كلمتي بيت الرب في السطر الأول، وكلمتي قد أوصى في السطر الثاني، وكلمتي جار له في السطر الثالث، وكلمتي كل رحمة في

السطر الخامس وعذاب النار في السطر السادس. كما تأتي أحياناً كلمة مركبة فوق كلمة أخرى في السطر الواحد مثل كلمتي "الرب، وسط" في السطر الأول، وكلمة بيت حرف العطف "واو" ودار في السطر الثالث، وشيء، رحمة في السطر الخامس، ونخشى، من، في السطر الأخير. وهذا التركيب يناسب والمساحة المتاحة لنص كل سطر، حيث أن الاستغناء عنه كان يمكن أن يتطلب طولاً أكثر في السطر وهو أمر غير متاح، كما أنه أتاح فرصة لرسم الحروف بنسبها المجودة للخط. ومن الجدير بالذكر أن بالرغم من هذا التركيب، فإن الخطّاط كان مدركاً لتنفيذه بالصورة التي تتفق وصحيح قراءة النص في إطار تركيب كلماته بحيث تكون الكلمة السفلى السابقة للكلمة العليا المركبة فوقها التزاماً بترتيب صياغة كلمات النص ذاته، أما إذا كانت الكلمة العليا هي السابقة في إطار ترتيب كلمات النص ذاته، فإنها في هذه الحالة تسبق حروفها حروف الكلمة التي تركبها. ومثال هذه الحالة الثانية ما يلاحظ في تركيب كلمة بيت على كلمة الرب في السطر الأول، وتركيب كلمة بيت على حرف العطف "و" وكلمة دار في السطر الثالث، ومثال الحالة الأولى تركيب كلمتي صرت، جار في السطر الثالث. ولم يخالف الخطاط هذه القواعد إلا في حالة واحدة وهي تركيب كلمتي شئ رحمة" في السطر الخامس وقراءتها صحيحة كان في اطار أن ترتيب صياغة النص تعتمد على فطنة القارئ بالصياغة الشعرية التي تهدي إلى قراءتها قراءة صحيحة في إطار ضوابط الوزن الشعري.

إعجام الحروف:

لم نشأ أن نعرض لإعجام الحروف إلا بعد عرض أسلوب تركيب الكلمات؛ سيما وأن وضع نقاط بعض الحروف ارتبط أيضا بهذا التركيب. ومن الملاحظ أن الخطاط لم يعجم كل الحروف المعجمة في كلمات النص، واكتفى بإعجام نماذج منها؛ مثل كلمة ظفار في السطر الأول وكلمة صرت في السطر الثالث، وكلمة جار في السطر الثالث، وكلمة غفار في السطر الرابع. وإذا ما اعتبرنا النقطة بين السطرين الثالث والرابع تخصها، أو اعتبرت نقطة مشتركة بين الكلمتين وكلمة فنفى في السطر الرابع، وكلمة من، وكلمة النار في السطر الأخير. ويلاحظ أن إعجام هذه الحروف في بعض الكلمات قد جاء لتسهيل قراءتها قراءة صحيحة، وحتى لا تختلط على القارئ قراءتها بصورة أخرى إذا ما أهمل إعجامها. كما يلاحظ أن بعض هذه النقاط نفذت لتشغل مساحة من أرضية النقش وبخاصة في النقاط التي لم توضع في مواضعها الدقيقة. ومن المهم الإشارة أيضاً إلى أن مواضع هذه النقاط كان دقيقاً في بعض الكلمات، حيث وضعت في مواضعها فوق الحروف مثل كلمة ظفار، وكلمة فنفى التي لم يعجم منها سوى حرف النون لتدل على صيغة الجمع، وكلمة النار في آخر السطر الأخير، لكن بعض النقاط جاء بعيداً مثل النقطة لحرف الجيم في كلمة جار بالسطر الثالث، أو حرف الفاء في السطر الرابع فيمكن قراءتها تابعة للحرفين في الكلمتين أو مشتركة بينهما. واشتراك نقطة في إعجام حرفين بهذا الشكل ترد في بعض النقوش الكتابية، كذلك رسمت نقطتا التاء في كلمة صرت متباعدتين نسبياً وتباعد النقطة الثانية أدى إلى غموض القراءة السابقة

النقش لكن قراءتها على أنها النقطة الثانية لحرف التاء يؤكد سياق النقش.

وفيما عدا هذه الكلمات المنقوطة المحدودة والتي تبلغ ست كلمات من عدد كلمات النص البالغ عددها سبع وثلاثون كلمة وحرفاً، بل أن كلمة "فنفى" لم يعجم فيها إلا حرف النون لعلة سبقت الإشارة إليها. وهذا الأمر يكشف عن أن الخطاط اعتمد على فطنة القارئ في قراءة النص بدون إعجام معظم حروفه، سيما وأن مضمون النقش جاء في إطار الثقافة العربية الإسلامية المدركة في الغالب العلوم العربية ولمهمة بحق الجار، الذي تجسد في تضمين النص الشعري نصاً قرآنياً معروفاً للمسلمين الذي يقرءون هذا النقش. والتي يمثل رسالة لزائري القبر في المقام الأول عن المقبور الذي عمل له هذا اللوح الشاهدي.

العاصر الزخرفية بالنقش الكتابي

يلاحظ أن الخطّاط ملأ بعض المساحات بعناصر زخرفية، منها ما هو على هيئة دوائر كما في السطر الثالث، حيث وضع في نهايته دائرتين واحدة منها متماسة مع حرف التاء في كلمة بيت، والأخرى متماسة مع حرف الراء في كلمة جار، وربما سبب وجود هاتين الدائرتين عدم صحة القراءة السابقة التي نشرها كوستا حيث اعتبرت هذه القراءة كل دائرة منها حرف هاء في كلمتي بيت ودار. كذلك ملأ الخطاط بعض المساحات بين الأسطر بأشكال زخرفية على هيئة خطوط مقوسة أو أشكال حروف مفردة ومثل ذلك ما نلاحظه بين السطرين الأول والثاني فوق كلمة حق، وبين السطرين الثالث والرابع فوق كلمة راحم، وفيما بين السطرين الرابع والخامس فوق حرف الواو في "أو ليس" وفوق حرف السين في كلمة واسع حيث رسم الخطاط راء مدغمة في إطار اهتمامه بالهيئة المدغمة لحرفي الراء والنون، كما رسم دائرة فوق حرف العين في الحروف والكلمة "فعلام" فيما بين السطرين الخامس والسادس، ويأتي هذا التصرف من جانب الخطاط في إطار مهارته في التعامل مع المساحات الخالية من حروف النقش الأصلية، وهي مهارة لاحظناها أيضا وبأسلوب آخر في هيئة رسم بعض الحروف التي رسمت بهيئة معينة لتشغل مثل هذه المساحات. ومن الجدير بالذكر أن الثلث السفلي من اللوح الشاهدي ترك خالياً، بينما شغل النقش ثلثيه من أعلى. وكان ذلك في إطار استخدام هذا الجزء السفلي لتثبيت اللوح في أرضية القبر حيث تكون هذا الجزء مختفياً تحت سطح الأرض التي تعلو القبر وهذا الجزء كاف تماما لتثبيت اللوح.

تحليل مضمون النقش

يقصد بتحليل المضمون القيام بدراسة موضوعية كيفية كمية للمحتويات أو المضامين، مع تصنيف الدلالات الموضوعية ضمن فئات رئيسة وفرعية، أو ضمن مقولات تصنيفية، وتجميعها تحت عنوان أو فكرة معينة وهناك من يُعرّف تحليل المضمون بأن منهج يتيح بصفة عامة تحليل سلوك الأفراد والشخصيات ومواقفهم من خلال المواد التي يكتبونها أو يقولونها[35]. وفي إطار الرؤية العامة يعرض البحث لتحليل مضمون هذا النقش ودراسة محتواه كيفاً، وكماً، في إطار ما يعكسه هذا النقش الشعري من

دلالات ومعلومات. ومن الناحية الأثرية تبرز أهمية هذا النقش من أنه النقش الكتابي الوحيد الذي عثر عليه في مدينة ظفار – حتى الآن– والذي يتضمن اسمها الأصلي "ظفار" قبل أن تعرف "بالبليد".

وهذه المدينة يرجع تاريخ إنشائها للمنجويين في القرن السادس الهجري ثم أصبحت قاعدة الحبوضيين في مطلع القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) وعرفت "بظفار الحبوضي"، وفي نهاية القرن السابع الهجري وتحديداً في سنة 692هـ (1293م)، خضعت ظفار لحكم الرسوليين. وازدهرت المدينة في عهدهم ازدهارًا كبيرًا حتى أنّها أصبحت من أهم موانئ عمان الجنوبية، وفي عهد الكثيرين والطوارق آلت المدينة إلى الانحدار والتدهور، وكان ذلك مع بداية القرن التاسع الهجري. واستمر الحال على ذلك في القرن العاشر الهجري حيث تحولت من مدينة كبيرة وميناء مهم إلى قرية صغيرة وعرفت بالبليد ثم خربت وما زالت أطلالها باقية تدل على مراحل عمرانها ازدهارًا وانحدارًا[36].

وإذا كان هذا النقش يكتسب أهميته من ذكر اسم المدينة الأصلي حتى أن كوستا أطلق عليه "حَجَر ظفار"[37]، فإن نص النقش تضمن في السطر الأول إشارة إلى واحد من مساجدها يقع في وسطها "بيت الربْ وسط ظفار" **(شكل 2)**، وهذا المسجد ما زالت بقاياه قائمة، وأطلق عليه كوستا "مسجد حارة"[38]، جريا على تسْمية المساجد المناظرة في حارات البلاد العمانية التي كانت ينشأ بها مسجد أو أكثر يطلق عليه هذا الاسم تمييز له عن المسجد الجامع[39]، وهي نوعية من المساجد لها أحكامها الفقهية الخاصة بكيفية إنشائها والمشاركين في هذا الإنشاء، وصيانتها وغير ذلك من أحكام قد تختلف نوعيًا عن أحكام المسجد الجامع في هذه المسائل[40].

وتسمية المسجد بهذا الاسم "مسجد حارة" يمكن قبولها في إطار هذا الطرح إلى أن يتم الكشف عن جميع منشآت مدينة ظفار وشبكة طرقها وتحديد ملامح تخطيطها للتأكد من كونها مخططة بنفس نظام تخطيط حارات البلاد العمانية الأخرى. وقد قام كوستا في إطار ما بقى من عناصر معمارية بوضع رسم تخيلي لعمارة هذا المسجد **(شكل رقم3)**[41]. وهذا المسجد في دراسة سابقة لكوستا أطلق عليه "المسجد الجنائزي"[42]، وهو يشغل إحداثي 700 شرقاً، 225 شمال من خريطة مدينة ظفار **(شكل رقم 2)** وهذا المسجد يقع تقريباً في وسط ظفار كما ينص أن النقش بما نصه "بيت الرب وسط ظفار". وقد ذكر كوستا في إطار قراءته غير الصحيحة لكلمة جاورت والتي قرأها" عاونت "أن صاحب هذا الشاهد عاون في عمارة هذا المسجد. لكن هذا التفسير غير صحيح لأن قراءة الكلمة قراءة صحيحة "جاورت" ويؤكد قراءتها الصحيحة هذه ما ورد في السطرين الثاني والثالث متعلق بمعنى "المجاورة". وقد ورد في النص في ضوء القراءة الصحيحة التي سبقت الإشارة إليها أن قبر من عمل له الشاهد كان بجوار المسجد المذكور بما نصه في السطر الأول "جاورت بيت الرب وسط ظفار" وفي السطر الثاني "والرب قد أوصى بحق الجار" وفي السطر الثالث ما نص "قد صرت جار له بيت ودار".

وهذا النص له أهميته العمرانية الأثرية التي تعنى وجود مقبرة مجاورة لهذا المسجد في وسط ظفار، وهذه المقبرة ترجع إلى عصر سابق للنقش وهي أيضاً معاصرة له والنقش يمكن تأريخه بالقرن السابع الهجري، وهو التأريخ الذي يمكن أن نرجح إرجاع اللوح الشاهدي إليه في ضوء ما عليه من زخارف، وفي ضوء ملامح خط الثلث الذي نقش به حيث يمكن أن تكون المقبرة كانت مجاورة للمسجد في تاريخ مصادف لتاريخ إنشائه في القرن 6 هـ/ 12م[43]، ولا غرابة في أن تكون المقبرة في وسط البلدة مجاورة لأحد مساجدها فقد أشارت المصادر إلى إنشاء المقابر في خطط المدينة في جانب من الرحيات التي تتحلل خططها أو حاراتها"[44].

ومن هنا تبرز أهمية هذا اللوح الشاهدي الذي يثبت وجود مقبرة مجاورة لهذا المسجد في وسط مدينة ظفار؛ سيما وأن يجاوره بالفعل مقبرة من الجهات الغربية والشمالية والجنوبية (**شكل 2، 3**). كما يلاحظ وجود قبور منقشرة في الجهة الجنوبية، وتوجد بهذه المقابر بعض بقايا من شواهد قبور عليها نقوش كتابية مشابهة للنقوش الكتابية في مقابر صلالة والتي ترجع إلى القرن 11/ 12 هـ 16/ 18م، وهو ما يعني استمرار الدفن بهذه المقبرة حتى هذا التاريخ. وفي إطار ما سبق تتضح أهمية هذا النقش الذي يوثق للمسجد والمقبرة المجاورة له توثيقاً يساعد على إثبات وجودهما قبل النصف الثاني من القرن السابع أو النصف الأول من القرن الثامن الهجري على أقل تقدير. واستمرار وجودهما واستمرار استخدام المقبرة للدفن حتى القرن 12هـ/18م، وذلك اعتمادا على تاريخ ما بقى فيها من شواهد.

وفي إطار هذا التفسير المعتمد على القراءة الصحيحة للكلمة الأولى في النقش وهي كلمة 'جاورت" يتضح أن ما ورد من تفسير للنص معتمد على القراءة غير الصحيحة لكلمة "عاونت" غير دقيق حيث لم يعد صاحب الشاهد العون في بناء المسجد كما جاء تحليل كوستا ويكشف هذا عن أهمية القراءة الصحيحة لنص النقش الكتابي والتي ترتب عليها التفسير الصحيح لمضمون. وإذا كان الرسوليون قد سيطروا على ظفار الحيوضيين في نهاية القرن السابع الهجري بعد مقتل آخر حكامهم سنة 678هـ/1279م، فإن تاريخ هذا المسجد وتلك المقبرة يكون راجعاً في الغالب إلى عهد إنشاء المدينة في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) في عهد المنجويين أو الحبوضين. وهذا التأريخ المبدئي للمسجد يثير تساؤلات مهمة في إطار الربط بين المسجد الجامع في غربي المدينة وفي إطار توزيع المساجد الأخرى على مخطط المدينة ومراحل إنشائها وهل كان هذا المسجد باعتبار وسطيته مسجدًا جامعًا سيما وأن مساحته كبيرة نسبيا (؟) ثم حل محله المسجد الجامع الكبير في غربي المدينة ؟[45] هذه الأسئلة وغيرها تبقى الإجابة النهائية عليها معلقة لحين الانتهاء من التنقيبات التي تجرى حاليا بالمدينة.

وفي إطار علاقة الجوارين دار صاحب شاهد القبر والمسجد فإن السؤال الذي يطرح في هذا السياق ما هو "حد الجوار في هذا الموضع وماله في المقدار"؟ وقد أجاب الفقهاء العمانيون على ذلك فقال أحدهم: *إلى أربعين ذراعاً (حوالي 18.48 متر بقياس الذراع الشرعي)*[46]*، وقيل سماع الأذان وقيل الإقامة*[47]. ومن

المعروف أن العلاقة بين جار المسجد والمسجد تحكمها في الأساس حديث رسول الله ﷺ "لا صلاة لجار المسجد إلا في المسجد" [48]. وتأسيسًا على ما سبق يتضح أن دار صاحب شاهد القبر تقع في محيط المسجد الذي يقع بجواره في وسط ظفار في حدود المسافة التي حددها الحكم وهي في أبعدها المدى الذي يصل إليه أذان مؤذن المسجد وفي أقصرها المدى الذي يصل فيه صوت الإمام عند إقامة الصلاة أو في المسافة التي حددها الحكم وهي حوالي 20 متراً.

ومن المفردات المهمة التي وردت في نص النقش والمتصلة بالبعد المعماري تسمية المسجد 'بيت الرب" وكلمة بيت وردت في القرآن الكريم إطلاقًا على المسجد كقوله تعالى: "*فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللَّهُ أَن تُرْفَعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ لَهُ فِيهَا بِالْغُدُوِّ وَالْآصَالِ (36) رِجَالٌ لَّا تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلَا بَيْعٌ عَن ذِكْرِ اللَّهِ*" [49]، وأضيف البيت في النص إلى الرب ولم يضف إلى الله حيث أن "بيت الله" اسم علم يطلق على الكعبة. وفي البيت الثاني بالشطر الأول وردت إشارة إلى قبر المقبور صاحب الشاهد وإلى داره. فقد جاء بالنص "قد صرت جار له "بيت" ودار' والبيت في هذا السياق يعنى "القبر" فقد ذكر ابن منظور أن "البيت القبر قال لبيد:

وصاحب ملحوب فجعنا بيومه ∴ وعند الرداع بيت آخر كوثر

وفي حديث أبي ذر: "*كيف نصنع إذا مات الناس حتى يكون البيت بالوصيف (؟) ومواضع القبور تضيق فيبتاعون كل قبر بوصيف*" [50]، والقبر بيت الميت وكلمة دار في السياق تعنى أن صاحب الشاهد كانت داره مجاورة أيضاً للمسجد الذي وسط ظفار فأصبح جاراً للمسجد بداره وقبره، وهو معنى يؤكد ما ورد في الشطر الأول من البيت الأول في نص الشاهد والذي جاء فيه إطلاقًا أو إجمالاً "جاورت بيت الب وسط ظفار" ثم جاء تفصيلا في هذا الشطر تتأكد فيه علاقة الجوار بين بيت صاحب الشاهد والمسجد في جيرته له داراً وقبراً. وبعد هذه الإشارة إلى الملامح المعمارية التي أشار إليها النص في البيت الأول والشطر الأول من البيت الثاني، يلاحظ أن الشاعر الذي صاغ النص الشعري للشاهد كان يمهد للفكرة الأساسية التي يتضمنها النص وهي فكرة جوار صاحب الشاهد للمسجد وهو الجوار الذي جعله الشاعر مدخلا لقبول توبته وغفران ذنبه في إطار رحمة الله الواسعة. وهي الفكرة التي وردت الإشارة إليها في بعض آيات القرآن التي تشير إلى أن رحمة الله واسعة، وأن الله يغفر الذنوب جميعا بشرط العودة إليه والتوبة الصادقة. وقد ضمن بقية النص معنى الآيتين الكريمتين اللتين تشيران إلى أن رحمة الله واسعة وتسع كل شيء. وهذا التضمين القرآني أو التناص القرآني – كما يقال في المصطلح الحديث– صاغه الشاعر في بقية النص. ابتداء من السطر الرابع الذي يمثل الشطر الثاني من البيت الثاني وحتى نهاية النص أي بما يمثل نصف نص النقش حيث جاء النص الشعري الممثل لهذه الفكرة كما يلي:

سطر 4 فنفى لرب راحم غفار.

سطر 5 أو ليس واسع كل شئ رحمة.

سطر 6 فعلام نخشي من عذاب النار.

ومعنى هذه الأبيات يتطابق مع قوله تعالى: ﴿ الَّذِينَ يَحْمِلُونَ الْعَرْشَ وَمَنْ حَوْلَهُ يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَيُؤْمِنُونَ بِهِ وَيَسْتَغْفِرُونَ لِلَّذِينَ آمَنُوا رَبَّنَا وَسِعْتَ كُلَّ شَيْءٍ رَّحْمَةً وَعِلْمًا فَاغْفِرْ لِلَّذِينَ تَابُوا وَاتَّبَعُوا سَبِيلَكَ وَقِهِمْ عَذَابَ الْجَحِيمِ ﴾(51)، أو قوله تعالى: ﴿ وَاكْتُبْ لَنَا فِي هَٰذِهِ الدُّنْيَا حَسَنَةً وَفِي الْآخِرَةِ إِنَّا هُدْنَا إِلَيْكَ قَالَ عَذَابِي أُصِيبُ بِهِ مَنْ أَشَاءُ وَرَحْمَتِي وَسِعَتْ كُلَّ شَيْءٍ فَسَأَكْتُبُهَا لِلَّذِينَ يَتَّقُونَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَالَّذِينَ هُم بِآيَاتِنَا يُؤْمِنُونَ (156)﴾[52]. والربط بين النصف الأول من نص النقش، والذي يركز على إثبات علاقة جوار صاحب اللوح الشاهدي بالمسجد المجاور له داراً وقبراً؛ وبين مضمون النصف الثاني من نص النقش الذي يؤكد على أن رحمة الله تسع كل شيء ويطمئن صاحب الشاهد بأنه بعودته إلى الله وتوبته ينال رحمته وغفرانه ولا يخشى من أي عذاب طالما نالته هذه الرحمة. هذا الربط يوضح فكرة النقش الأساسية المرتبطة بعلاقة الجوار مع المسجد. فهذه العلاقة لها حقوقها وفضائلها على "جيران المسجد الذين تلزمهم عمارة الصلاة فيه وعمارة بنائه ويلزمهم ذلك إذا كان عندهم فضل في قضاء دينهم الذي يلزمهم قضاؤه وقوتهم وقوت من يلزمهم عوله بلا مضرة تلحقهم"[53].

وإذا كان هذا هو الواجب القائم على جار المسجد فإن الشاعر الذي صاغ نص الشاهد قد اتجه إلى توظيف ما وصى به الله ورسوله حق الجار كسبيل لنيل غفران الله ورحمته التي تنجي صاحب الشاهد وغيره من التائبين العائدين إلى الله من عذاب النار. وهو فضل من الله مشروط بالعودة والتوبة إليه، كما أشار الشطر الثاني من البيت الثاني "فنفى لرب راحم غفار" وهكذا تكتمل دائرة معنى مضمون النقش في إطار حساب دقيق ورحمة واسعة من الله تسع كل شيء. وكأنما يؤكد الشاعر بصورة غير مباشرة على أن صاحبه في إطار هذه الرحمة والعودة إلى الله والتوبة له، لا يخشى من عذاب النار لأن رحمة الله واسعة وتسع كل شيء كما ورد في البيت الثالث وينسحب هذا على كل التائبين سيما وأن النقش بصيغة الجمع أو ليس واسع كل شيء رحمة، *فعلام نخشى من عذاب النار*". فالصياغة بالجمع في كلمتي "فنفى" ونخشى تجمع كل المسلمين وهو يعنى أن الرسالة التي يحملها النقش ليست فقط لصاحبه ولكن لزائري قبره أو من يقرأه من المسلمين.

وفي إطار التحليل الكمي للنقش يلاحظ أن الشاعر استخدم لفظ الرب ثلاث مرات (في السطر الأول، والثاني والرابع واستخدمت الكلمة إشارة إلى اسم الله جل جلاله مرتان ومرة أضيفت إلى بيت ليشير إلى بيت الرب "وهو المسجد" الذي يعبد فيه الرب وتقام فيه الصلاة. واستخدم كلمة الجار وفعلها جاور ثلاث مرات للتأكيد على مفهوم المجاورة وفضله. كما استخدم لفظ بيت مرتان؛ مرة مضافة إلى الرب بمعنى "المسجد" ومرة بمعنى القبر. كما استخدم لفظي راحم ورحمة : وهما من اشتقاقات الفِعْل رحم. وهذه الكلمة سواء التي تشير إلى الرب، أو الرحمة أو البيت أو المسجد "ترتبط كلها بالمفهوم الديني الذي يلخص حياة المسلم في الدنيا باعتبارها دار ممر إلى الآخر باعتبارها دار مقر في إطار سلوك ديني يرسخ مفهوم العبادة لله؛ ﴿ وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ ﴾، وأن الله راحم لعبادة فاسمه الرحيم "بسم الله الرحمن الرحيم" في إطار منهجية تعكس مفاهيم ثقافية إسلامية سادت المجتمع الإسلامي في العصور الوسطى

وكانت غالبة على ثقافته تأكيداً لمفاهيم التدين الصحيح. ومن المهم أن نشير في إطار هذا السياق إلى أن كاتب هذا النص الشعري كان معاصراً لمن كتب له، وأن هذا النقش كتب لصاحب القبر بعد موته بخاصة. ولم يكن نصاً شعْرياً عاماً. ودلائل ذلك واضحة من تأكيد كثير من المعلومات المرتبطة بالمجاورة للمسجد حال الحياة وبعد الوفاة دار وقبراً. وهو ما يشير إلى صورة من الصور التي تشمل مظاهر الثقافة الدينية المعاصرة لعمل لتاريخ نقش هذا اللوح الشاهدي.

وخلاصة دراسة هذا اللوح الشاهدي تكشف عن أهميته باعتباره وثيقة تتضمن حقائق مهمة عن مدينة ظفار؛ من ناحية اسمها ومن ناحية عمرانها، وبعض الآثار المعمارية الباقية بها كالمسجد والمقبرة بوسطها. كما أن لهذا الشاهد أهمية من ناحية دراسة شكل الخط وتحديداً خط الثلث المجود في فترة عمل الشاهد وتوثق لملامح الخط في هذه الفترة ويمكن أن يكون تاريخه مساعداً على وضعه في سلسلة نماذج خط الثلث المنفذة في عمان تحديداً وهو أمر يهم دراسة خط الثلث بصفة عامة وخط الثلث بعمان على وجه خاص. كما أن هذا الشاهد يكشف عن وجود خطاطين مهرة يجيدون خط الثلث بعمان، وعلى دراية بقواعد رسم الثلث ، كما أن دراسة رسم الحروف كشفت عن سمات خاصة يتميز بها هذا الخطاط في رسم الحروف بجعل لحظة سمات خاصة ، كما يكشف التصرف في نقش النص ومهارته في شغل المساحات على أرضية النقش عن أن لهذا الخطاط إبداعه الخاص في ذلك. واتضح من دراسة مضمون النقش من ناحية الثقافة الدينية أن مجتمع ظفار كان له ثقافة الدينية الواسعة وثقافية الأدبية الواضحة، وأن هذه الثقافة وظفت الجمع بين البعدين الديني والأدبي توظيفا موفقا يعكس صورة من صور الحياة الدينية في فترة نقش هذا الشاهد ويبلور القدرة على تضمين المعاني المتكاملة، والقيم الدينية الرفيعة، في سياق نص للوح شاهدي ومنها قيمة حق الجوار التي وسع النص مفهومها لتشمل هنا حياة العبد في الدنيا والآخرة.

ABSTRACT:

"DHOFAR" TOMBSTONE: AN ARCHAEOLOGICAL STUDY

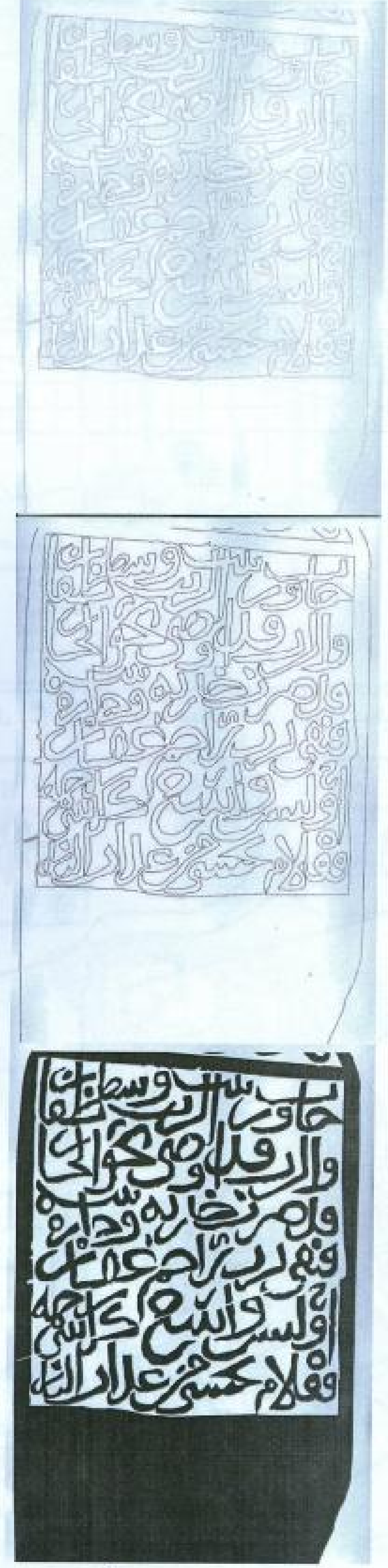
M. Abd al-Sattār UTHMĀN

This study deals with a tombstone from *Dhofar* city in Sultanate of Oman. This paper gives a new reading of this tombstone that corrects the previous one which has been published by Cost in his book entitled: "The Mosque and Mausoleums of Oman Sultanate". According to this new reading, the author presents a detailed study from the calligraphic point of view and analyzes the content of the poetical text included in this tombstone. This paper also clarifies the archaeological, architectural, cultural and historical importance of the text's content of this tombstone. That archaeological and architectural study increases knowledge about the urban planning and the cultural and religious atmosphere of *Dhofar*.

(أ)

(ب)

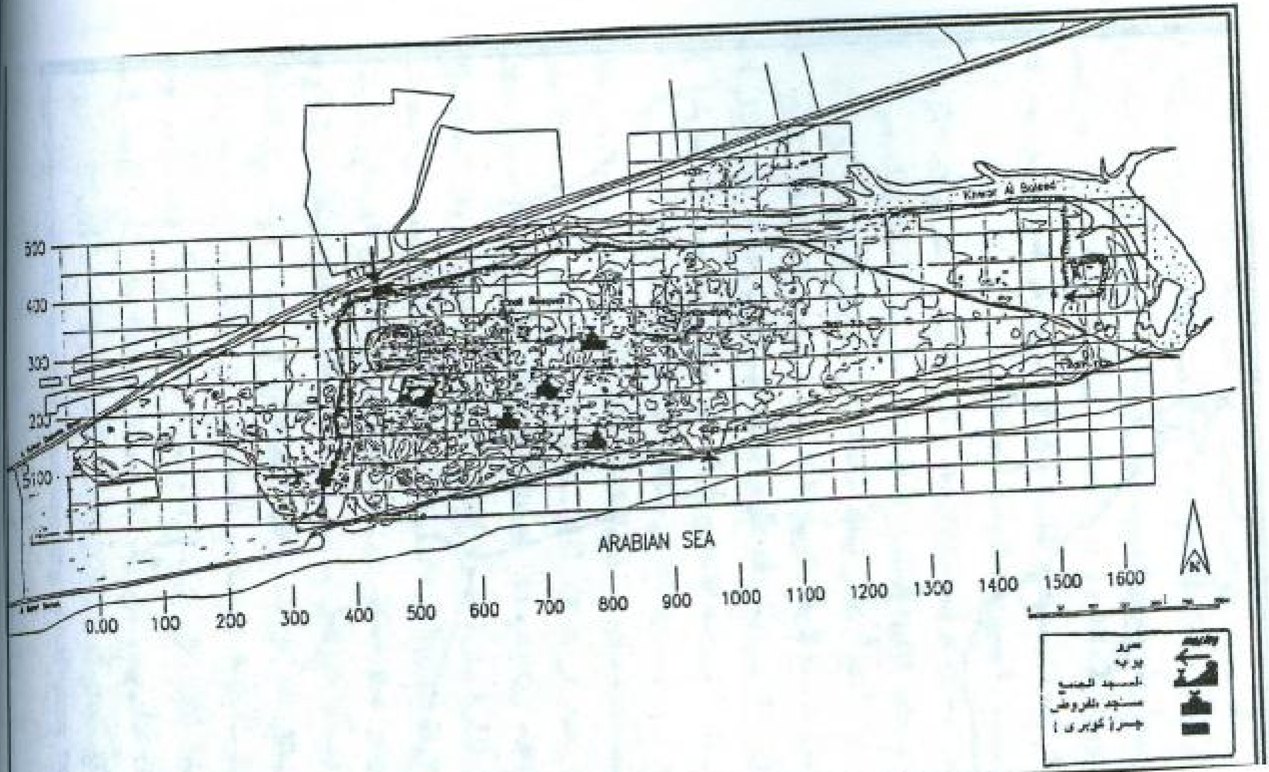
(ج)



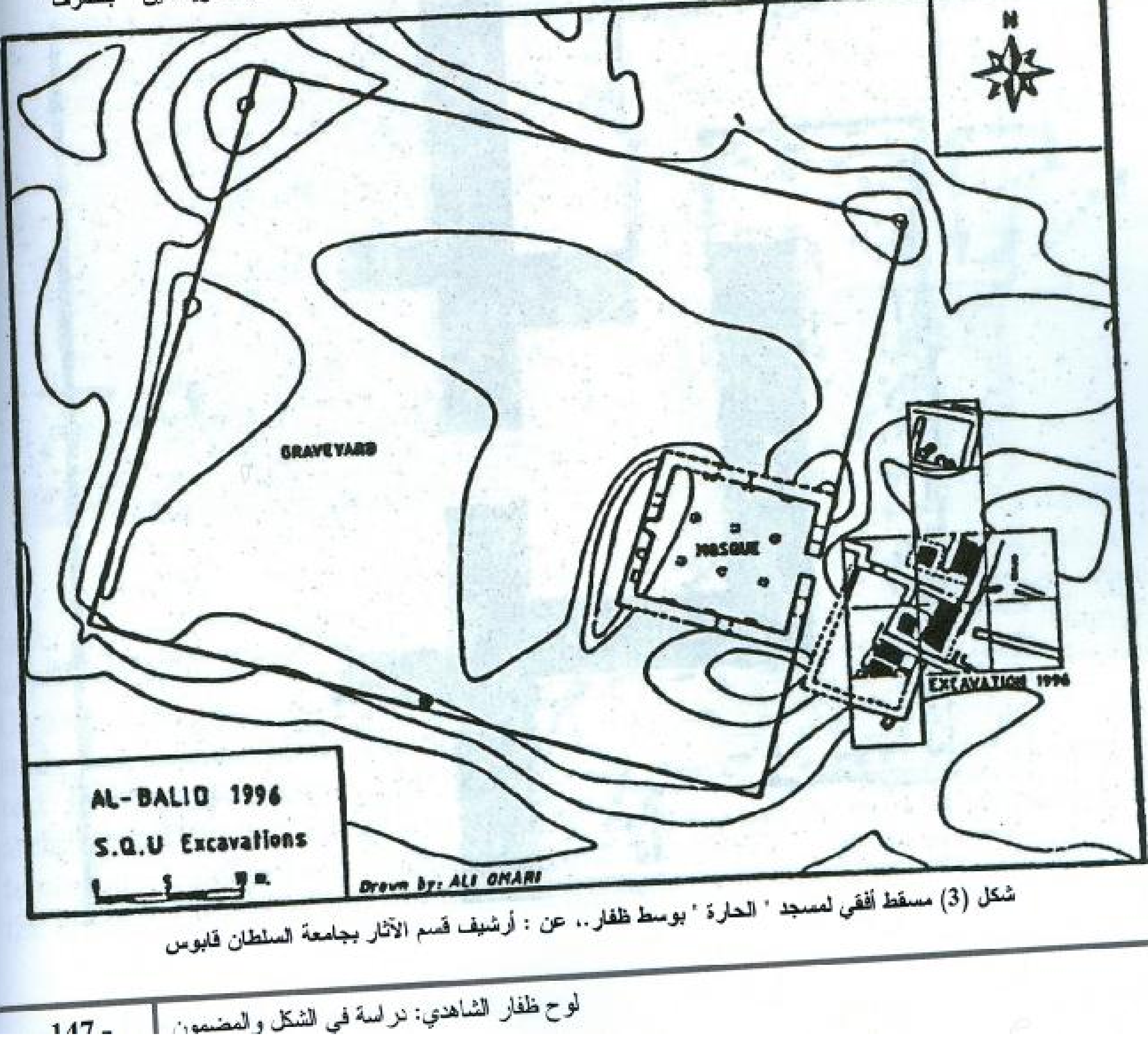
شكل (1) تفريغ لنص شاهد ظفار بثلاثة أنماط من التفريغ " أ، ب، ج



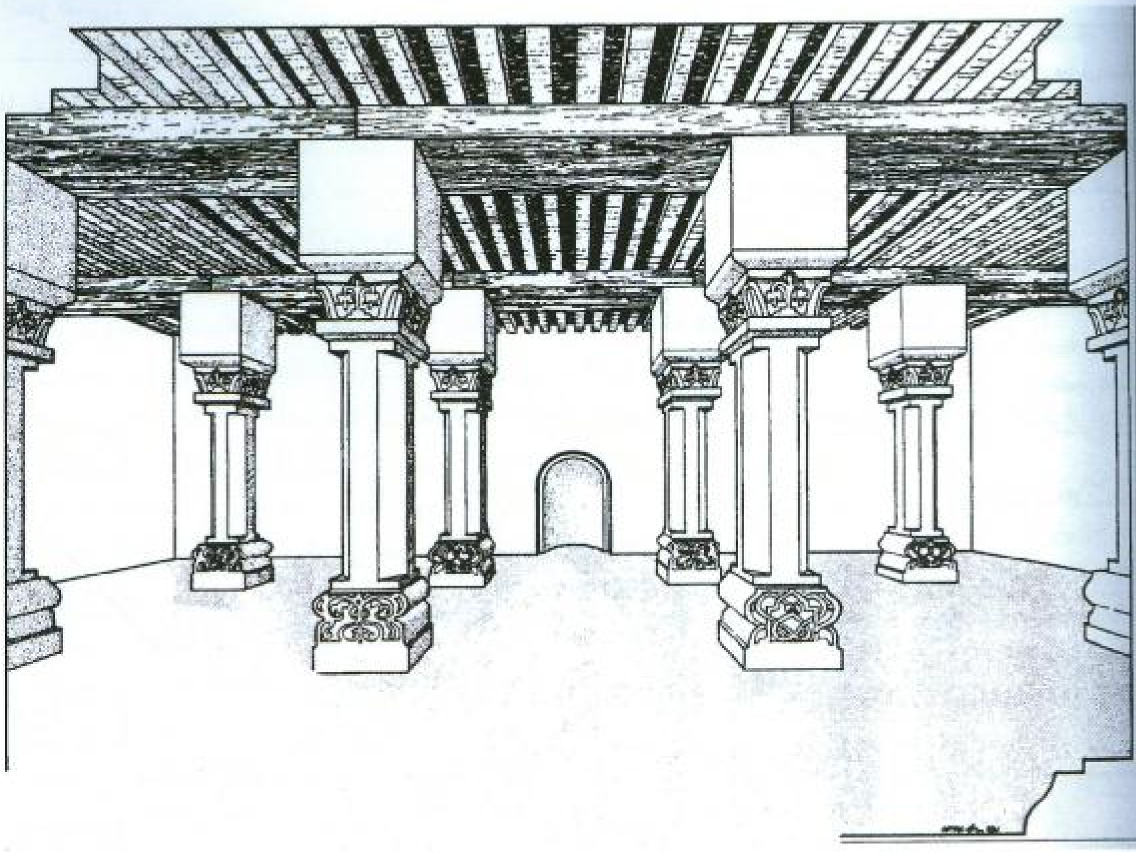
لوحة (1) صورة لشاهد قبر (شاهد قدم) من ظفار . عن :كوستا



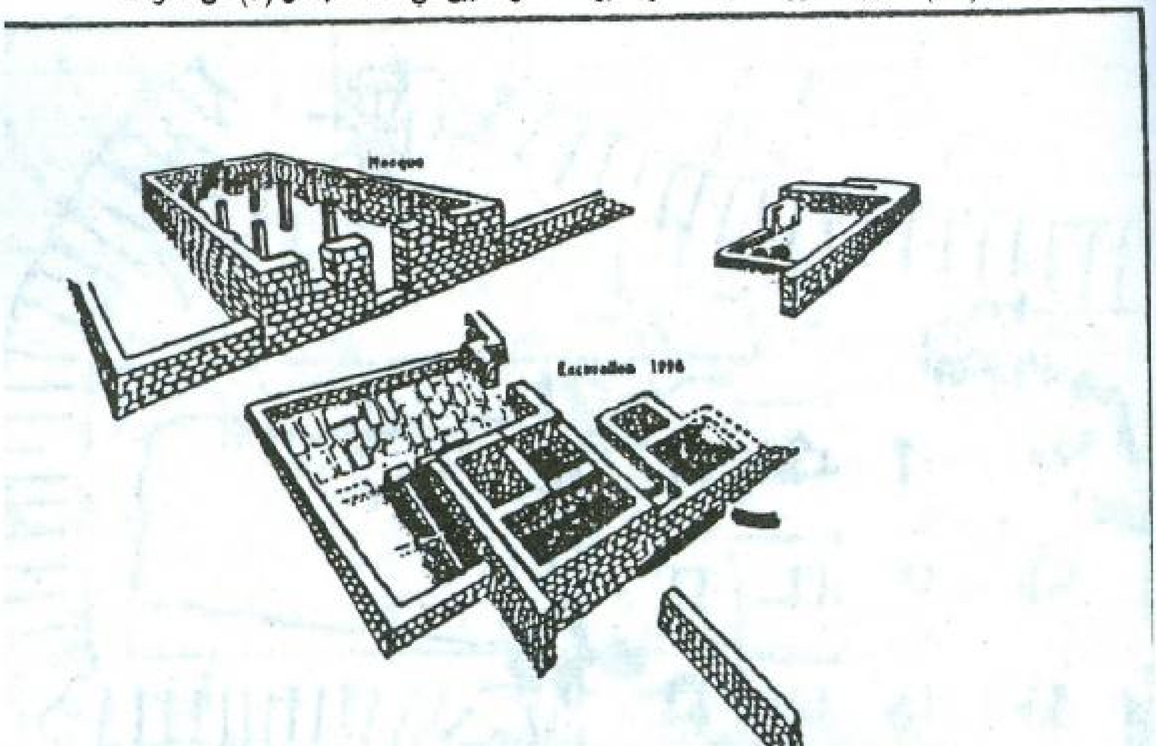
شكل (2) خريطة شبكية لمدينة ظفار (البليد) موقع عليها ما بقي من أطلال المساجد . عن : كوستا وياتسين " بتصرف "



شكل (3) مسقط أفقي لمسجد " الحارة " بوسط ظفار،. عن : أرشيف قسم الآثار بجامعة السلطان قابوس



شكل (4أ) منظور متصور لمسجد " الحارة " بوسط ظفار المبين في المسقط بشكل (3) عن : كوستا



شكل (4ب) منظور لأطلال مسجد " الحارة " بوسط ظفار وما كشف من منطقة الإغتسال الخاصة به . سنة 1997م

عن : أرشيف قسم الآثار بجامعة السلطان قابوس

الحواشي:

1. يطلق في عمان مصطلح "اللوح" على شاهد القبر، وتؤكد النصوص في مصادر فقه العمران الإباضي هذا الأمر؛ [الكندي (محمد بن إبراهيم) *بيان الشرع وزارة التراث القومي والثقافة*. سلطنة عمان جـ16، 223)، وتتعدد المصطلحات التي تطلق على شاهد القبر، ومن هذه المصطلحات البلاطة، المسن، اللوح، العمود ، الرخامة، القبرية، المقابرية، وحجر القبر، والتاريخ وغيرها. للاستزادة راجع: عبدالحميد (علاء الدين عبدالعال *شواهد القبور الأيوبية والمملوكية*، مكتبة الإسكندرية، 2013، 16 – 17.

2. أومن (ج)، "دراسة تمهيدية عن النقوش الإسلامية في صلالة بالمنطقة الجنوبية"، في: "*حصاد ندوة الدراسات العمانية*"، ضمن البحوث والدراسات التي قدمت في الندوة، ذو الحجة سنة 1400هـ نوفمبر 1980، نشر وزارة التراث القومي والثقافة. سلطة عمان جـ8، 14.

3. شاهد الرأس يسمى في بعض المناطق "الروسية": عبدالحميد، *شواهد القبور*، 16.

4. كوستا (باولو . م)، *مساجد عمان واضرحتها التاريخية دراسة وصفية توثيقية لمساجد عمان القديمة واضرحتها*. نشر وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية سلطانة عمان، 2006، 153، شكل 153، (لوحة 1 وشكل 1 ، أ ، ب ، حـ).

5. عثمان (محمد عبد الستار)، مدينة ظفار بسلطنة عمان. *دراسة تاريخية أثرية معمارية*. دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة الإسكندرية، 1999، اللوحات: 12ب ، 12جـ ، 12 د، 1 أ، 14 في الصفحات: 289 – 292، 295.

6. وجدت هذه الزخرفة في قبة الخلفاء العباسيين التي ترجع إلى سنة 701هـ: السخاوي (أبي الحسن على بن أحمد)، *تحفة الأحباب وبغية الطلاب في الخطط والمزارات والتراجم والبقاع المباركات*. الطبعة الثانية 1986 ، 113؛ كما وجدت في غُرّة مصحفة مملوكي يرجع إلى عهد الناصر محمد بن قلاوون. راجع: عثمان (محمد عبد الستار)، "مصحف بالقراءات السبع بجزيرة شندويل بمصر"، *مجلة العصور*، المجلد الثامن الجزء الأول يناير 1993، 143 – 145.

7. ابن شبه (أبوزيد عمر (ت292هـ)، *تاريخ المدينة المنورة (أخبار المدينة المنورة)*، تحقيق محمد فهيم شلتوت. نشر السيد حبيب محمد أحمد الطبعة الثانية المجلد الأول ص120.

8. كوستا، مساجد عمان، 174.

9. شكل رقم 185 ص 153، ولوحة 22، في الملحق ص274.

10. قام بعمل هذا التفريغ إلكترونياً ببرنامج الفتوشوب الباحث الدكتور فرج حسين فرج أحد طلابي والمتخصص في الكتابات والنقوش الأثرية، فله مني كل الشكر، على ما بذل من جهد طيب ساعد في الوصول إلى قراءة صحيحة للنقش وتقديم تفريغه الصحيح لقارئ هذا البحث.

11. *قرآن كريم*، سورة غافر آية رقم 7.

12. *قرآن كريم*، سورة الأعراف آية رقم 156.

13. يشكر الباحث الدكتور ياسر محمد حسن مدرس اللغويات (نحو – صرف – عروض) المدرس بكلية الآداب لجامعة سوهاج قسم اللغة العربية على معاونته في تفسير قراءة النقش تفسيراً ساعد على الوصول على القراءة النهائية بعد مناقشتها مع سيادته.

14. في إطار المراجعة النحوية يفترض القراءة أن تكون كلمة جار منصوبة باعتبارها خبر صار إحد أخوات كان. ولكن النحويين يروا أنه يمكن تعليق عمل صار، وتعليق عمل صار يقتضى سبباً يرتبط بالضرورة الشعرية، ولا توجد ضرورة عروضية حيث أن وزن شطر البيت يستقيم مع الرفع أو النصب. ومن ثم فإن هناك تفسيراً آخراً يمكن قبوله وهو اعتبار كلمتى جار له جملة اسمية خبر للفعل صار، وهذا يجوز في حالة واحدة وهي أن يكون هناك ضمير يعود على اسم صار، ويوجد الضمير في "له" التي هي في المفترض أن تكون لك، لكن حدث إلتقاف، واستخدمت الهاء ولم تستخدم الكاف وهذا الأمر يجيزه النحويون.

15. كلمة فتفى يمكن أن تقرأ "فتفى" وصيغة الجمع أفضل لأن ذلك ينطبق على كل العباد كما أن نقطها رجح القراءة بصيغة الجمع.

16. كلمة تخشى يمكن أن تقرأ تخشى لتدل على المخاطب المقبور لكن القراءة بصيغة الجمع أفضل كما في كلمة فتقى ، وفي إطار سياقها بالجمع.

17. عثمان (محمد عبدالستار)، "أضواء جديدة على الكتابات في الآثار الإسلامية: طرق تنفيذها وأساليب تشكيلها"، *مجلة مقاليد: "أدوات الكتابة بين النشأة والتطور*. الملحقية الثقافية السعودية في فرنسا العدد 6 سبتمبر 2013، 1999.

18. يحدث مثل هذا الخلط في كثير من النقوش الشعرية على الآثار مما يسبب خلطاً للقارئ ولبساً فتختل أحياناً قراءته، وبخاصة لمن لا يكون لديه دراية كافية بأوزان الشعر وبُحوره.

19. القلقشندي (أبي العباس أحمد)، كتاب *صبح الأعشى*. دار الكتب المصرية الطبعة الثانية. مطبعة دار الكتب المصرية 1928. حـ3، 23، 59. الترويس يدخل على حروف الألف والباء والراء والطاء والكاف واللام المجموعة؛ القلقشندي، *صبح الأعشى*، حـ3، ص46.

20. القلقشندي، *صبح الأعشى*، حـ3، 20، و61.

21. القلقشندي، صبح الأعشى، حـ3، 25.

22. القلقشندي، *صبح الأعشى*، حـ3، 64، (شكل 1 – 4).

23. القلقشندي، *صبح الأعشى*، حـ3، 67، (شكل 1 – 4).
24. القلقشندي، *صبح الأعشى*، حـ3، 71 (شكل 1 – 4).
25. القلقشندي، *صبح الأعشى*، حـ3، 27.
26. القلقشندي، *صبح الأعشى*، حـ3، 27.
27. القلقشندي، *صبح الأعشى*، حـ3، 28.
28. القلقشندي، *صبح الأعشى*، حـ3، 75.
29. القلقشندي، *صبح الأعشى*، حـ3، 29.
30. القلقشندي، *صبح الأعشى*، حـ3، 30.
31. القلقشندي، *صبح الأعشى*، حـ3، 30.
32. القلقشندي، *صبح الأعشى*، حـ3، 31.
33. القلقشندي، *صبح الأعشى*، حـ3، 32.
34. القلقشندي، *صبح الأعشى*، حـ3، 33.
35. عبدالفتاح (لؤي)& حمزاوي (زين العابدين)، *أساسيات في تقنيات مناهج البحث*. جامعة محمد الأول. كلية العلوم القانونية والاحتمالية، وجدة المغرب. السنة الجامعية 2010 – 2011، 27 – 28.
36. كوستا (باولو . م)، *دراسة لمدينة ظفار (البليد)*، وزارة التراث القومي والثقافة بسلطنة عمان، 1984، 62 – 68؛ عثمان (محمد عبدالستار)، "مدينة ظفار تطورها العمراني وملامحها المعمارية". في كتاب: *ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي*. كلية الآثار جامعة القاهرة، 1998، 2 – 10؛ عثمان (محمد عبدالستار)، *مدينة ظفار بسلطنة عمان دراسة تاريخية أثرية معمارية* . دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة الإسكندرية، 1999م، 15 – 25.
37. كوستا، مساجد عمان، 274.
38. كوستا، مساجد عمان ، 153؛ كما يوجد رسم تخيلي للباحث (شكل 72) ، وشكل رقم 3، 4 ، 5 في هذا البحث).
39. الكندي (محمد ابراهيم)، *بيان الشرع*، حـ39، 8 – 10؛ الكندي (أحمد بن عبدالله بن موسى)، *المصنف*، حـ19، 41.
40. الكندي، *بيان الشرع*، حـ39، 8 – 9؛ حـ15، 15؛ عثمان (محمد عبدالستار)، *فقه العمران الإباضي حتى نهاية القرن 6هـ/ 12م دراسة آثارية معمارية* . وزارة الأوقاف سلطنة عمان، 2014، 394–414.
41. كوستا، مساجد عمان، 135؛ وللاستزادة عن الوصف المعماري لهذا المسجد راجع: عثمان، *مدينة ظفار*، 123–130.
42. هذه التسمية ربما أطلقها كوستا باعتبار مجاورة المقبر – للمسجد، حيث لا توجد في الإسلام ما يعرف بالمسجد الجنائزي للاستزادة راجع: عثمان، *مدينة ظفار*، 111–122.
43. هذا التاريخ على فرض أنه أنشئ مع بداية المدينة في القرن 16 هـ/ 12م. عثمان، *مدينة ظفار*، 15 – 16.
44. دوزي (رينهارت)، *تكملة المعاجم العربية*، ترجمة محمد سليم النعيمي. نشر دار الشئون الثقافية العامة، بغداد 1997 حـ5، 108.
45. أشار كوستا إلى أن هذا المسجد الجامع في غربي المدينة يحتمل أنه يرجع إلى القرن السادس الهجري (12م). كوستا، مساجد عمان، 150، وهو احتمال قابل للمناقشة في إطار تتبع مراحل عمران المدينة وبخاصة مرحلة الرسوليين التي وصلت المدينة فيها إلى ذروة عمرانها.
46. حددت الدراسات طول الذراع الشرعي بـ 46.2سم للاستزاده، راجع: عثمان (محمد عبدالستار)، *الإعلان بأحكام البنيان لابن الرامي دراسة أثرية معمارية*. دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، 173 – 175.
47. الخروصي (جاعد بن خميس)، *في المساجد وأحكامها والمدارس وأقسامها والمحصنة وقوامها*. مخطوط بمكتبة محمد بن أحمد البورسعيدي مسقط، صفحة رقم 118.
48. الخروصي، *في المساجد وأحكامها*، صفحة 118.
49. *قرآن كريم*، سورة النور، آية رقم 154.
50. ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم)، *لسان العرب*، دار صادر بيروت، حـ2، 186.
51. *قرآن كريم*، سورة غافر، آية رقم 7.
52. *قرآن كريم*، سورة آل عمران، آية رقم 156.
53. الكندي، *بيان الشرع*، حـ39، 10.